
EL CASO DE LINARES RIVAS: EXHUMACIÓN DE UNA OBRA MALDITA

Fidel LÓPEZ CRIADO
Grupo de Investigación Linares Rivas
(Universidade da Coruña)

Con más de un centenar de obras en su haber teatral, Manuel Linares Astray fue, durante todo el primer tercio del siglo XX, uno de los dramaturgos más influyentes en el ámbito de la escena nacional.¹ Adorado por el público y mimado por la crítica, los grandes empresarios competían por estrenar sus obras, sinónimas de éxito de taquilla, y rara era la compañía que no incluyese en su repertorio alguna de sus comedias.² Actores y actrices de la talla de Emilio Thuiller, Fernando Díaz de Mendoza, María Tubau, María Guerrero o Rosario Pino, competían por encabezar el reparto de muchas de sus obras, que eran llevadas a escena en las salas de mayor prestigio entonces, como las del Princesa, Español, Centro, Lara, Infanta Isabel, Reina Victoria, Eslava, Cómico,

¹ Según consta en el Registro Civil, partida de Nacimientos, 1866, número 92, Manuel Aureliano Linares Astray, hijo de Aureliano Linares Rivas y Adela Astray y Caneda, nació en Santiago de Compostela, en el número seis de la calle de Casas Reales, a las dos de la mañana del día ocho de febrero de 1866. El 4 de enero de 1904, un año después de la muerte de su padre, por quien sentía una profunda devoción, Manuel Linares Astray solicita y se le concede “autorización para usar unidos como un solo apellido los dos de su padre, conservando en segundo término el que por su madre le corresponde” – así consta en el Negociado tercero de la Dirección General de los Registros Civil y de la Propiedad y del Notariado. Desde entonces, nuestro autor firmaría sus obras simplemente como Manuel Linares Rivas.

² Como señalan Dru Dougherty y María Francisca Vilches, en su “Introducción” a *La escena madrileña entre 1918 y 1926* (Madrid: Fundamentos, 1990), la actividad teatral no se reducía exclusivamente al marco de los teatros comerciales, sino que existían grupos de aficionados, como la “Sociedad Linares Rivas”, dirigida por Santos Moreno, que en 1918 llevaban ya 10 años celebrando sus funciones en el Teatro Princesa.

Circo Price, Comedia o Apolo.³ Por ello, no es de extrañar que, entre 1900 y 1938, Linares figure entre los dramaturgos con más éxito de público y con el mayor número de obras publicadas en las colecciones de teatro más relevantes, como *La Farsa* o *El Teatro Moderno*.⁴ Sin embargo, hoy, casi un siglo más tarde, autor y obra se han precipitado en el olvido.⁵

Evidentemente, el paso inexorable del tiempo, el cambio de gustos, y la aparición de otros dramaturgos cuya producción teatral, de mayor actualidad o inmediatez referencial, atrae la atención del público lector/espectador, explican en parte esa trayectoria del teatro linariano que Federico Sainz de Robles califica como “de la gloria al olvido”.⁶ *Sic transit gloria mundi*. Sin embargo, si pensamos que algunos coetáneos de Linares (1886-1938), como Ángel Guimerá (1849-1924), Joaquín Dicenta (1863-1917), Carlos Arniches (1866-1945), Jacinto Benavente (1866-1945), los Álvarez Quintero (Seraffín 1871-1938 y Joaquín 1873-1944), los Martínez Sierra (Gregorio, 1881-1941 y María, 1874-1974), Eduardo Marquina (1879-1946), o incluso

³ Linares estrenó 26 piezas en el Teatro Lara, 12 en el Español, 10 en el Princesa, 7 en el Apolo, 6 en el Infanta Isabel, 3 en el Reina Victoria, 3 en el Circo Price, 2 en el Beatriz, 2 en el Eslava, 2 en el Zarzuela, 2 en el Cómico, 1 en el Moderno, 1 en el Novedades, 1 en el Comedia, 1 en el Centro, 1 en el Fontalba, 1 en el Paliorama, 1 en el Alcázar, y 1 en el Rosalía de Castro.

⁴ Según datos de Dru Dougherty y María Francisca Vilches, *op. cit.*..., entre 1918 y 1931, Linares Rivas tiene una media de 14 obras en cartelera por temporada y 3 estrenos anuales. Por otro lado, según datos de Ramón Esquer Torres (*La colección dramática “El Teatro Moderno”*. Madrid: CSIC, 1969) y Manuel Esgueva Martínez (*La colección teatral “La Farsa”*. Madrid: CSIC, 1971), resumidos al final de este trabajo, el número de obras que cada uno de estos autores tiene publicadas entre las dos colecciones es de 17 los Álvarez Quintero, 26 Arniches, 48 Benavente, 47 Linares Rivas y 10 los Martínez Sierra.

⁵ Hoy, ni siquiera en La Coruña se le recuerda, y su apellido tan sólo sugiere el nombre de una de las principales avenidas de la ciudad: la Avenida Linares Rivas, en honor a su padre, Aureliano, protector y mecenas de la ciudad. No obstante, más que una falta de cultura, el olvido acusa motivos mucho más complejos. La Coruña, pese a su larga tradición liberal-progresista, cae muy pronto en manos de los militares golpistas, el día 24 de julio de 1936, produciéndose un verdadero caos social, político y económico en la vida de la ciudad que se reflejaría en el funcionamiento de la burocracia, cuya dirección sería asumida de inmediato por falangistas y otros afines que compensaban su incompetencia en la función pública con su exaltación fascista. Así las cosas, el 8 de agosto de 1938, cuando Manuel Linares Rivas muere en el Pazo de la Peregrina, en La Coruña – no en Madrid, como aseguran algunas historias de la Literatura –, el funcionario que registra su defunción, bajo las señas de “profesión”, identifica al autor como “propietario”. Este gesto verdaderamente esperpéntico, pues la fama del dramaturgo era de sobra conocida entonces por todos los coruñeses, refleja y augura ya desde ese momento el desconocimiento y el olvido al que se condenaba su obra y su nombre.

⁶ Sainz de Robles, Federico. “Introducción” a *Linares Rivas: Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1947; 17

otros menos conocidos, aún suscitan de vez en cuando el interés de la crítica, ¿cómo se explica la particular desatención, cuando no el desconocimiento y el error, que dan color a ese cristal con que hoy se mira la obra linariana?

El escaso interés que la crítica ha demostrado por Linares y, en general, por todo el teatro de primer tercio de siglo, no se corresponde en absoluto con la cantidad ni la calidad de su producción dramática.⁷ Sin embargo, como apuntan Dru Dougherty y María Francisca Vilches, en su trabajo sobre *La escena madrileña entre 1918 y 1926*,

este panorama no resulta sorprendente si se considera que durante los casi treinta años de la posguerra española la mayor parte de los historiadores de la literatura ignoraron sistemáticamente la extraordinaria producción teatral de estos años.⁸

¿Por qué? Las respuestas, en sus primeras causas, son eminentemente históricas o políticas y están en la base de nuestra formación intelectual, crítica y literaria.

Desde 1939, y a lo largo de esos 36 años que el triunfalismo del Régimen franquista consiguió dilatar en una interminable “posguerra”, el mundo de la cultura se caracterizó no sólo por la ausencia total y absoluta de libertad de expresión, sino que se atentó igualmente contra la libertad de pensamiento. Imbuido del mismo espíritu marcial con que el Generalísimo guiaba los designios de la patria, nuestro sistema educativo de “posguerra” pretendía guiar también la manera de pensar de los españoles, particularmente las nuevas generaciones, para lo cual fue necesario

⁷ Como advierte Víctor Ruiz Albéniz “Chispero” (¡Aquel Madrid!: 1900-1914. Madrid: Artes Gráficas, 1944), “los teatros, a pocas novedades que ofrecieran en sus carteles, se veían muy asistidos por el gran público y señor; por todo el público, desde la nobleza a las clases más humildes, ya que por igual en todas se registraba la apetencia y gusto por la literatura teatral. Bien es verdad que por aquellos tiempos felices se contaba con verdadera plétora de grandes autores en todos los géneros escénicos, y al lado de ingenios y talentos dramáticos como los de Echegaray, Galdós, Feliu y Codina, Sellés, Eusebio Blasco, Guimerá o Dicenta, ya consagrados reiteradamente por los éxitos más estruendosos de fines de siglo, empezaban a florecer autores de la categoría de Benavente, los Quintero, Marquina, Arniches, Vital Aza, Linares Rivas y otros de su alcurnia, los que durante más de un cuarto de siglo habían de monopolizar los carteles de nuestros coliseos...” (página 187-188). En cuanto al número de obras publicadas y estrenadas, Elisa Fernández Cambria (*Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud. Desde Benavente hasta Alonso de Santos*. Madrid: Editorial Escuela Española, 1987) resume la opinión de la mayoría de la crítica actual cuando dice que Linares “escribió más de sesenta piezas teatrales...” (página 65), y no se equivoca – pero acertaría más si elevase la cifra a más de ciento cuarenta: véase nuestra cronología al final de este trabajo.

⁸ Dougherty, Dru, y María Francisca Vilches, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*. Madrid: Fundamentos, 1990; página 7. Véase también, de los mismos autores, *La escena madrileña entre 1926 y 1931*. Madrid: Fundamentos, 1997.



desandar todos los avances pedagógicos y didácticos desde el siglo XVIII, retomando el concepto del educador (*magister, praeceptor, educator*) en su acepción como jefe, (*princeps, dux, ductor: educo –ducere –dixi –ductum*): es decir, como conductor o director en la canalización o traspaso de conocimientos. La enseñanza volvía, así, a su concepción más primitiva como correa de transmisión de conceptos inalterables y verdades eternas, y el aprendizaje – siempre sospechoso de posibles herejías – se reducía al inapelable ejercicio de fe que supone una recepción eminentemente memorística.

Por eso, en el ámbito de la enseñanza de la literatura – y hay que tener en cuenta que literatos habían sido y serían muchos de los grandes enemigos del fascismo – la lectura directa de los textos era todo un lujo, más político que económico, al que muy pocos podían acceder. En su lugar, quedaba la palabra del maestro nacional o la lección magistral del catedrático de universidad, quienes habían jurado fidelidad a los principios del Movimiento, y unos “libros de texto” en los que aquellos autores y obras que no reflejasen los valores o intereses del Nacional-Catolicismo – como es el caso de un “conservador volteriano” como Linares Rivas – simplemente desaparecían en la nebulosa del silencio o la ausencia más inexplicable.⁹

En estas circunstancias de rigurosa pseudolectura y pseudoestudio de la literatura – particularmente de la literatura dramática – se formaron muchos estudiosos y se sembraron muchas de las opiniones que, aún hoy, siguen vigentes y plenamente asumidas por una parte de la crítica más joven. Por consiguiente, en algunas historias de la literatura española, lo que se nos dice de Linares no suele ir mucho más allá de un juicio sumarásimos en el que nuestro autor aparece vagamente aludido como *epígono benaventino*, y la inmensa variedad temática y estilística de sus piezas – más de un centenar – queda reducida a una inapelable sentencia de frase ancha y retórica: *teatro de tesis*. Pero ¿cómo se puede juzgar una obra que tan ampliamente se desconoce? Ciertamente, la lectura de los textos es imprescindible y podría dar al traste con muchos errores, acepciones y estereotipos consagrados.¹⁰ No obstante, hoy por hoy, el

⁹ Un claro ejemplo, incluso tardío, de la aplicación de esta pedagogía podría ser el *Curso de Literatura (Española y Universal)* de E. Correa Calderón y F. Lázaro Carreter, de Anaya, 1971, utilizado en los últimos cursos de Bachiller, en el que, con la excepción de un Jacinto Benavente “noventayochista” – oportunamente, el autor de *Santa Rusia* (1932) ya había mudado de plumaje ideológico con *Aves y pájaros* (1940) – todo el teatro del primer tercio de siglo XX desaparece en una vorágine de ausencias tan inauditas como inexplicables. Naturalmente, el nombre de Linares Rivas está entre los desaparecidos, aunque uno de sus mayores éxitos, *El abolengo*, sí aparece mencionado como una de las obras más destacadas de Benavente.

¹⁰ Lamentablemente, algunos críticos son más tajantes que rigurosos a la hora de valorar la labor teatral de Linares y, con demasiada frecuencia, repiten errores – grandes y pequeños – en torno a circunstancias, fechas, títulos y otros datos bibliográficos importantes. Así, desde que Federico Sainz de Robles (*Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1947) identificara incorrectamente la fecha de nacimiento del autor como 1878, en vez de 1866, señalando a Aire

teatro linariano permanece tan ignorado por la crítica como desaparecido del mercado escénico y editorial.¹¹

Desde la muerte del autor en 1938, sólo la prestigiosa pluma de Federico Sainz de Robles se ha atrevido a exhumar la obra dramática linariana con sus *Obras escogidas*¹² – aunque, eso sí, en 1947, cuando el proceso de Nuremberg había inspirado ya el

de fuera, de 1903, como su primera obra -- lo cual convertiría a Linares en un niño prodigio que encuentra su primer gran éxito teatral a los quince años – muchos han sido los estudiosos que han recogido y repetido los mismos errores. Desde el magno estudio de Guillermo Díaz-Plaja (*Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Vol. VI. Barcelona: Editorial Vergara, 1967) -- donde da la fecha de nacimiento del autor como 1877, insistiendo igualmente en que Linares “comenzó su carrera teatral con *Aires de fuera*, 1903” (página 157) – o el importante estudio de Francisco Ruiz Ramón (*Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1970) – donde señala los inicios teatrales de Linares en 1903, con *Aire de fuera* más – hasta trabajos más humildes como el del profesor Luciano García Lorenzo (*El teatro Español Hoy*. Barcelona: Planeta, 1975) -- donde, tras hacerse eco de las antipatías personales de Gonzalo Torrente Ballester cuando opina que “Linares Rivas no era un buen dramaturgo, ni un mediano poeta, ni un hombre sensible...” (página 21), el crítico concluye con similares prejuicios que prefiere obras como *El caballero bobo* (i.e., *El caballero lobo*) antes que otras como *Aires de fuera* (i.e., *Aire de fuera*) o *Cada cual a lo suyo* (i.e., *Cada uno a lo suyo*) – el error y el desconocimiento han pasado de una a otra generación como sentencia en firme. De ahí que, si bien es cierto que ya Diego San José de la Torre había advertido que “no era aquella [*Aire de fuera*] la primera obra de Linares; algunos años antes había iniciado su carrera...” (*Gente de ayer. Retablillo literario de los comienzos del siglo*. Madrid: Reus, 1952, página 157), y si de igual manera, por esas mismas fechas, también Antonio Couceiro Freijomil puntualizara incluso que “antes de su primer estreno en Madrid [i.e., *Aire de fuera*] había publicado dos comedias: *La ciencia de los hombres* (1894) y *El camino de la gloria* (1899)” (*Enciclopedia gallega. Diccionario bio-bibliográfico de escritores*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1952, página 290), las historias de la literatura y los estudios monográficos sobre teatro contemporáneo que mencionan a Linares evidencian el mismo desconocimiento al situar el inicio de la andadura teatral del autor en 1903, cuando de hecho ocurre trece años antes, en 1890, con *Las carolinas*. Naturalmente, estos errores no son excesivamente significativos, *per se*, pero sí son indicativos de una falta de rigor científico y de cómo, con buena fe – o mejor dicho, como ejercicio de fe – se repiten no sólo las palabras del maestro, sino también sus errores y prejuicios.

¹¹ Y he aquí uno de los principales escollos para el estudio e investigación de su obra: no se le lee porque no se editan sus obras, que a la vez no se editan por que no se le lee. Y en este absurdo círculo vicioso, mientras las editoriales, pequeñas y grandes, ejercen hoy su derecho a publicar aquellos autores y obras que aseguran un margen de ganancia en ventas, y mientras el pasar del tiempo nos aleja más de cualquier relevancia temática o argumental del teatro linariano, se consolida la opinión de aquellos estudiosos y críticos del teatro español de primer tercio de siglo que, quizá por la dificultad que supuso y supone aún el acceso a los textos, ejercen su derecho a *jurare in verba magistri*.

¹² La edición contiene 19 obras, entre las más de ciento cuarenta que componen su haber dramático, escogidas y corregidas, naturalmente, según unos criterios socio-políticos propios

oportuno cambio de la camisa vieja del fascismo por la nueva del anticomunismo, y en unos momentos en los que el Régimen buscaba desesperadamente hombres y obras de prestigio que, debidamente saneadas por la censura, pudieran disimular el desierto cultural y literario de su posguerra. Pero desde entonces, salvando casos muy puntuales, la ingente producción dramática de Linares no se ha vuelto a publicar y duerme el sueño de las obras malditas – una obra a caballo de la incoherencia de una ideología claramente progresista y una filiación política aparentemente conservadora, que ha servido tanto para condenarle desde la derecha como para no reconocerle desde la izquierda.¹³ Quizás los primeros tuvieran más motivos que los segundos, pero no debemos caer en esa trampa de la crítica biográfica que es la desatención al texto y su contexto histórico, social y literario.

Consideremos, pues, los textos, la circunstancia del teatro linariano, su temática y su concepción escénica, y veamos lo que todo ello pudiera tener de problemático tanto para su supervivencia dentro del nuevo orden del '39 como para su recuperación después del '75. Como indica Javier Paniagua, al hablar de las primeras décadas del siglo XX, corren tiempos difíciles, de grandes conmociones y grandes retos, dentro y fuera de España:

del momento, pues si bien es cierto que Sainz de Robles procura recoger las piezas mejor construidas y las más representativas de la dramaturgia del autor, no es menos cierto que estas aparecen puntualmente censuradas mientras que las más polémicas o aciagas para la sensibilidad del nacional-catolicismo – como *La garra*, por ejemplo – están notablemente ausentes.

¹³ Julio Cejador y Frauca (*Historia de la lengua y literatura castellana*. Tomo XII. Madrid: Condor, 1972), nota, con cierta sorna, la “traición” de Linares a los intereses y privilegios de su propia clase social para defender los intereses sociales y políticos de la pequeña burguesía y el proletariado: “Es notable el parecido que ofrece Linares Rivas con Campoamor en la mezcla, verdaderamente peregrina y extraña, de doctrinas y conducta. Entrambos conservadores, burgueses pacatos en la vida y, sin embargo, en el pensamiento de sus escritos revolucionarios y disolventes” (página 97). De igual manera, como sugiere Andrés González Blanco (*Los dramaturgos españoles contemporáneos*. Madrid: Cervantes, 19), el compromiso socio-político de la obra linariana no se aviene fácilmente con el trasfondo socioeconómico del autor: “por su nacimiento, por el ambiente que le rodeaba desde su infancia, por su posición social, por los elevados cargos que desempeñaba su padre, por los salones que frecuentó en su juventud, en caso de inclinarse por la literatura, derivaría hacia esa literatura frívola, perfumada de veloutine y de polvos de arroz...”. Pero es que “el destino tiene burlas terribles.

El que parecía destinado a ser como se llamó en Francia a Demoustier, *l'Apollon musqué des boudoirs*, el poeta grato a las damas ligeras y a las damiselas superficiales, el que por su educación social y por su ambiente parecía con vocación para la tarea de madrigalista, vino a ser, andando el tiempo, el dramaturgo demoledor y medio ácrata. [...] Un demoledor y un rebelde vino a ser este dramaturgo que en política tiene filiación conservadora...” (páginas 178-179).

Tiempos de lucha contra la desigualdad, contra los privilegios de clase o corporativos, de la búsqueda de una cultura de masas, con el deseo de abarcar en un mismo proyecto a toda la humanidad, de comprender otras culturas; de eliminar la barrera entre los sexos, con la igualdad de hombres y mujeres, de proteger la infancia y a los viejos, de luchar contra el dolor y la tortura.¹⁴

La respuesta del joven dramaturgo, en sintonía con unas sensibilidades y valores netamente progresistas, no se hace esperar.¹⁵ La corrupción política, el caciquismo, la intransigencia religiosa, el travestismo liberal burgués, la desigualdad social, la educación de la mujer, la marginación del campesino, la pobreza, el trabajo, el europeísmo o el emergente mundo capitalista son algunas de las constantes temáticas linarianas que definen el talante ideológico del autor y avalan su compromiso con los movimientos y reivindicaciones sociales o políticas de entonces.

Como sugiere Elisa Fernández Cambria, Linares es un hombre de ideas, no de ideologías, que ha leído a Costa y entiende que el futuro de España pasa por una profunda regeneración de todas sus estructuras sociales, políticas y económicas:

Su teatro es un teatro comprometido, pero no propugna ninguna idea política ni se adhiere a ningún partido. Lo que pretende es regenerar la sociedad echando abajo los anquilosados tabúes sociales, humanizando los códigos de la ley y mejorando las relaciones personales entre los hombres y las mujeres. Los medios que utiliza para llevar a cabo sus propósitos son sus dramas, en los cuales expone los males sociales y ofrece ideas para eliminarlos.¹⁶

¹⁴ Paniagua, Javier. *España: siglo XX (1898-1931)*. Madrid: Anaya, 1989; 6.

¹⁵ Su padre, Aureliano Linares Rivas destacó desde muy joven por su vocación política liberal, siendo elegido miembro de la Junta de Gobierno local de La Coruña durante la Revolución de 1868. Luego sería elegido diputado por esta misma ciudad en las elecciones de 1879 con el partido constitucional y, posteriormente, con el partido fusionista en 1881 y 1884. Ya en su vejez, desencantado por los fracasos e incumplimientos liberales, militaría en el partido conservador de Cánovas, siendo elegido diputado en 1891, 1893, 1896, 1898 y 1899, llegando a ejercer, entre el 23-XI-1891 y 11-XII-1892, como ministro de Fomento – puesto desde el cual favorecería considerablemente el desarrollo cultural y comercial de La Coruña. Estas circunstancias familiares serían decisivas en la formación intelectual y el talante progresista del autor que fue abogado, magistrado, ministro de Fomento, senador vitalicio y miembro de la Real Academia Española – y, antes que ninguna otra cosa, hombre de teatro.

¹⁶ Fernández Cambria, Elisa. *Op. cit.*, página 65.

En este sentido, el profesor Ángel Berenguer ha calado perfectamente el teatro linariano, situándolo dentro de unas coordenadas ético-estéticas en línea con una tendencia *novadora* que

niega, denuncia y rompe la alianza establecida entre la nobleza y la gran burguesía y, al mismo tiempo, afirma la posible identificación de los intereses de clase de la pequeña burguesía con el proletariado. Cree en la necesidad de cambios radicales y/o revolucionarios, y se expresa en el carácter radical progresista del discurso político que emplea en su teatro (teatro social), o en la apuesta constante por una radical transformación de los medios teatrales que emplea, aceptando las nuevas formas que se producen en otras áreas de la producción artística (expresionismo, surrealismo).¹⁷

Y efectivamente, en el campo de la estética y la construcción escénica, siempre de manera mucho más práctica que preceptiva, el teatro linariano pareciera encaminarse desde muy pronto en una dirección distinta a la de sus compañeros realistas, atentando abiertamente contra el verismo y la suspensión voluntaria del descreer.

A diferencia de Benavente y sus “epígonos”, quienes vitalizan el teatro, intentando convencer a un público complacido y complaciente de que sobre el escenario se está dando una realidad viva y cotidiana, Linares teatraliza la vida, consciente del valor simbólico y ritual de la escena y conocedor, también, de su impacto y valor socio-político.¹⁸ De ahí la desnudez conceptual de la escena linariana.

¹⁷ Berenguer, Ángel. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1988; 57-58.

¹⁸ Ciertamente, sería absurdo situar a Linares dentro de las corrientes vanguardistas de principios de siglo: su compromiso social y político no se lo permitía. El juego frívolo del arte, o como sugiere Ignacio Soldevila Durante (“Estudio introductorio”, en *Max Aub. Geografía y Prehistoria, 1828*. Segorbe: Ayuntamiento, 1996; página 16), “esa nueva estética *deshumanizada* cuya característica básica era, en lo negativo, el rechazo del realismo y el naturalismo (formas tradicionales de una literatura directamente comprometida con las cuestiones sociales y políticas)”, iba mucho más allá de lo que la conciencia progresista del autor podía llevarle. No obstante, es evidente que el teatro linariano tampoco puede medirse por el mismo rasero realista burgués que el teatro de Benavente, Arniches, los Quintero o los Martínez Sierra. Por eso, cuando se cae en la trampa de ese falso *a priori* que es considerar a Linares como “epígono benaventino”, el teatro de este último sufre y desmerece en la comparación con el primero, precisamente por lo poco que se parecen. De ahí que Gwynne Edwards (*Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1989) confunda razonablemente el compromiso social y político de la pieza linariana con el recurso de “una técnica esencialmente naturalista”, matizando – si bien no con intención de alabanza – que Linares no se parece en nada a Benavente: “Como dramaturgo, no obstante, carecía de las

Al contrario del pacto realista, mediante el cual el lector/espectador suspende voluntariamente su capacidad crítica más elemental, que es su capacidad para “descreer” y/o desobedecer las reglas del juego verista, Linares busca la complicidad aleatoria y plenamente consciente del lector/espectador. Por eso le invita a conspirar activamente en la *desrealización* o, lo que lo que viene a ser lo mismo, la *reteatralización* de la pieza.

En consecuencia, como se ha dicho en muchas ocasiones, condicionando el planteamiento estético para forzar la filiación benaventina y, así, poder juzgarla con criterios realistas, los personajes linarianos resultan acartonados, más títeres que personas, más idea que cuerpo, más circunstancia que psicología, en suma: poco convincentes como personas de carne y hueso. Pero es que, precisamente desde el desacato al realismo burgués a lo Benavente, los personajes linarianos no pretenden ser otra cosa que lo que en realidad son y han sido siempre los personajes de la obra teatral: máscaras.

Como ocurría en el primitivo teatro griego – donde a nadie se le hubiera ocurrido pensar que el sicofante que asumía la voz y máscara de Zeus era, realmente, ese mismo dios bajado del Olimpo (¿podemos imaginar el pánico y la estampida del público?) –, y como sigue ocurriendo aún hoy en todo ritual sagrado o profano, los personajes (*persona*: máscara) son simples, y a veces no tan simples, voces de una idea (*personare*: sonar o gritar), instrumentos de la representación: es decir, mecanismos de evocación de una realidad física ausente por su idea correspondiente. Y si Linares no pretende en ningún momento convencernos de que sus personajes son seres de carne y hueso, ¿para qué ocultar los hilos que les mueven? En este caso, decir que detrás de cada personaje linariano está el propio Linares es redundar en el absurdo de lo obvio.¹⁹ No obstante, es sólo una media-verdad, pues detrás de cada personaje no sólo está el

cualidades de Benavente, a saber, la ironía, la habilidad en la construcción de diálogos divertidos y llenos de gracia...” (página 14). Con Benavente, como dice Angel Berenguer (*op. cit.*), “llegan a la escena española los tipos de personajes que pululan en el teatro europeo, de buen tono, refinados y que ostentan una cultura epidérmica. En suma, utiliza una gama ambiental que va desde el refinamiento aristocrático más decadente hasta el *charme discret de la bourgeoisie*” (página 41). Muy por el contrario, los ambientes linarianos pertenecen en gran medida a la pequeña burguesía y, reflejan sus intereses y vivencias de manera bronca y áspera, en un intento “por vehicular una ideología que marcaba la diferencia existente entre sus intereses y los de las clases que integran la oligarquía en el poder” (página 57).

¹⁹ A este respecto, Gwynne Edwards (*op. cit.*) sugiere que los personajes linarianos “son simplemente personificaciones de los diversos aspectos defendidos por la tesis, están manipulados por el autor y adolecen de falta de vida. Del mismo modo, la trama es poco más que un argumento en ciernes, la conjunción de los diversos aspectos que componen el argumento” (página 14). En este mismo sentido (*op. cit.*), advierte que “incurre Linares Rivas en un defecto, a Benavente bien ajeno, y en que cayó siempre Enrique Gaspar, en ser todos sus personajes uno mismo, esto es el autor...” Y luego añade “... pareciendo de hecho ser el autor el que por todos ellos habla sin esconderse ni travestirse de ninguna manera” (página 96).

autor, sino también el lector/espectador y su circunstancia. La alta comedia, realista y burguesa, es un traje hecho a la medida de su clientela; por eso asume y despliega naturalmente los valores de la *realidad* o *verdad* burguesa, entre los cuales cabe destacar la defensa del *estatu quo* – es decir, la defensa de la condición social, económica, política y religiosa de sus clientes – y una fuerte repugnancia hacia todo aquello que suponga la alteración del orden establecido. En consecuencia, no es de extrañar que la realidad que se presenta sobre el escenario como algo verdadero, convincente o verosímil, esté delimitada por exigencias de atención al cliente, de modo que todo lo que pueda ocurrir sobre el escenario sólo le ocurra real y verdaderamente a otro, en esa vicaría u *otredad* psicológica, espacial y temporal que es la escena vista unas veces como espejo ameno, otras como un cómodo y seguro balcón desde el cual observar, a caballo del asco y la caridad, las miserias ajenas.

Sin embargo, en el teatro linariano no hay ese margen de seguridad que supone el *voyeurismo* o desplazamiento psicológico hacia la *otredad*; por eso no hay saltos en el tiempo ni en el espacio de la realidad escénica, que es siempre un inapelable “Madrid. Época actual”. Linares no busca el autoengaño de lo verosímil, de ese símil de la verdad con el cual se escamotean precisamente las realidades más cruentas. Los verdaderos protagonistas del drama, los de carne y hueso, los que viven, lloran o ríen y mueren de verdad, no se encuentran sobre el escenario, y el público, que así lo entiende – aquel que aplaude sus estrenos y lee sus dramas – ni busca ni desea ese autoengaño que es la ilusión de la verdad.²⁰ Lo único que se puede ver u oír sobre el escenario linariano es el gesto, la voz, y el movimiento de las ideas, que desembocan en esa mal llamada *tesis*, y que en ningún momento pretendía ser ni “alfilerazo” ni sermoneo con moraleja, sino juicio *in absentia* de la traición y el posterior travestismo de los principios revolucionarios del liberalismo burgués de 1868.²¹

Por eso resulta guiñolesco el teatro linariano. Se le recrimina la endeblez de la trama, y es cierto, pues no hay trama, sólo la liturgia de la tesis, entendida como denuncia y ajuste de cuentas con la conciencia liberal burguesa, otrora portavoz y estandarte progresista. Se le achaca una construcción escénica pobre y mal elaborada, y es cierto, pues pobre y mal elaborada resulta siempre la existencia de aquellos que

²⁰ Precisamente por lo convincente que nos resulta la escena realista, con sus decorados siempre atentos al detalle, su magnífico vestuario, su complicada tramoya y su hábil caracterización psicológica, el teatro burgués a lo Benavente oculta una añagaza: la ilusión verista del autoengaño y, en consecuencia, el travestismo de la realidad, particularmente la realidad social en su vertiente más incómoda.

²¹ Como sugiere Ricardo Díaz Pardeiro (La vida cultural en La Coruña. El teatro: 1882-1915. La Coruña: Galicia Editorial, 1992), a consecuencia del triunfo de la Revolución de 1868, era de suponer que la sociedad española penetrara por los cauces de la democracia y se realizase la tan esperada revolución burguesa; pero ambas cosas, esperadas y deseadas, no se realizaron porque la vieja ideología conservadora, a pesar de su derrota en el 68, seguiría, en la práctica, detentando el poder, porque la clase media liberal y burguesa pactó con ellos y traicionó al pueblo al no admitir su alianza” (página 105).

reclaman igualdad y justicia. Para los que hablan del teatro linariano como la “vertiente áspera y bronca del teatro benaventino”, el lenguaje escueto y exacto, y el diálogo rápido y natural, les parecen de mal gusto; y también es cierto, pues hay cosas, tantas como las que sugiere Linares en sus obras, que sólo se pueden decir sin lindezas, sin ambages y a palo seco.²² Por consiguiente, si bien es cierto que el teatro linariano hereda del “teatro de tesis” finisecular una intención claramente reivindicativa, también es cierto que esa “tesis” no obedece a preocupaciones morales, sino sociales o políticas, por lo que más propiamente cabría hablar de “teatro de ideas” o, mejor aún y más sencillamente, de “teatro social”.²³

Como reacción al subjetivismo y la pasión del teatro romántico, el realismo burgués proponía un tipo de teatro en el que la escena sirviese de espejo a la sociedad que había de verse moralmente reflejada en ella. No obstante, esa lección moral resultaría ser siempre más un sustituto que un sinónimo de crítica social, pues si bien se mencionaba al pecador, el pecado pasaba totalmente desapercibido en sus primeras causas. El deber y la obligación moral hacían las veces del derecho y la justicia, reduciendo un problema de naturaleza social, política o económica a un problema de costumbres. De ahí que, ante la crisis por la que estaba pasando el teatro realista burgués, un autor como Unamuno, mucho más preocupado por las vicisitudes del alma que por las necesidades del cuerpo, entendiese el realismo social como un ver volver del teatro costumbrista y moralizador: “Con el realismo social ha vuelto al teatro otra cuestión tan vieja y tan nueva como ella, la tesis, que en el fondo se reduce a la moralidad”.²⁴ No obstante, había otras formas de entender la intención crítica del realismo social que iban más allá de un planteamiento moral, espiritual e intrahistórico.

Con Maeterlinck, Ibsen, Björnson, Strindberg, Hauptmann y Sudermann, entre otros, llegaba a España un aire de fuera que significaba una manera distinta de entender y hacer teatro. Ante el “alfilerazo” de la comedia burguesa “a lo Benavente”,

²² José Deleito y Piñuela (*Estampas del Madrid teatral de fin de siglo*. Madrid: Saturnino Calleja, 1945), reconoce que el teatro de Linares quedaba muy lejos de aquel otro teatro realista finisecular del más genuino tipo “burgués”, un teatro “que ayudaba plácidamente a la digestión de su cena al comerciante o al empleado, permitiéndole acostarse pronto” (página 15). Y en esta misma línea están las observaciones de Francisco Ruiz Ramón (*op. cit*) cuando dice que “el teatro de Linares representa, visto en perspectiva histórica, la versión bronca y extremista de la vertiente crítica burguesa...” (página 54).

²³ Andrés González Blanco (*op. cit.*), marcando las diferencias entre la frivolidad subyacente de la crítica moralista y el teatro de compromiso social, dice: “Este dramaturgo, acusado de frívolo, no tiene nada de moralista ni de reformador de costumbres, pero plantea siempre problemas muy serios” (página 184).

²⁴ Unamuno, Miguel de. “La regeneración del teatro”, en *Obras Completas*, V. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958; 347. Naturalmente, lo que Unamuno entendía por realismo social era más propiamente una suerte de catequesis costumbrista que no iba más allá de la identificación del problema: “El teatro es docente, escuela de costumbres por ser espejo de ellas, y para enseñar al pueblo hay que aprender primero de él” (página 347).

las nuevas corrientes teatrales traían nuevas ideas, nuevas propuestas de estructuración social, económica y política que, como señala Jesús Rubio Jiménez, alientan y señalan el camino de una crítica mucho más comprometida con la problemática del nuevo siglo:

El conocimiento de los nuevos cauces por los que discurría la dramaturgia europea en aquellos años y la elaboración de unos principios ideológicos, cada vez más coherentes y de clase, hizo que pronto apareciera una crítica mucho más certera del teatro burgués. Ya no será suficiente que el dramaturgo encartado haga una crítica de la sociedad que muestra en sus obras, de su "moral", sino que se le exige que proponga nuevas formas de conducta más justas, que lleve a la escena personajes portadores de las ideas que debe estructurar la sociedad del futuro y que sean rebeldes contra los convencionalismos de la sociedad presente.²⁵

Esa es, sin duda, la intención de Linares y, a pesar de que muchas de sus obras puedan entenderse en clave benaventina, lo cierto es que, como sugiere Federico Sainz de Robles:

No, no puede decirse con justicia que Linares Rivas fuera un imitador de Benavente. Los separan demasiadas diferencias o antipatías [...] Acaso el aliento dramático de Linares Rivas no sea tan ingenioso, hábil y radiante como el de Benavente. Pero es más fuerte, más firme, más varonil, más humano de controversia.²⁶

Como cualquier otro miembro de su generación, Linares participa de muchos valores y actitudes comunes a todos ellos, e incluso puede decirse que, en algunos casos, camina en la misma dirección aparente. Pero esa coincidencia es tan sólo espuma de superficie y sólo la exhumación crítica de su obra podrá revelar la verdadera dimensión e intensidad de esa corriente profunda que es el compromiso ético y estético del autor con la problemática de su tiempo, su pueblo y su conciencia.

Han pasado ya más de cien años desde que Linares comenzó su andadura teatral y, afortunadamente, muchas de las cosas que denuncia en sus obras son ya parte de un pasado al que un presente más tolerante y democrático ha sabido superar. Sin embargo, la crítica – la del estudioso literario, no la del gacetillero – tiene una obligación con la historia del teatro que va más allá de estas o aquellas miserias personales. Por consiguiente, si bien es cierto que una obra de teatro puede no gustar

²⁵ Rubio Jiménez, Jesús. *Ideología y teatro en España. 1890-1900*. Zaragoza: póstico, 1982; 114.

²⁶ Sainz de Robles, Federico. *Op. cit.*, página 13.

por motivos políticos o religiosos, lo que en ningún momento puede permitirse una crítica seria y rigurosa es ese juicio sumarísimo del *jurare in verba magistri* que, procurando adular la opinión ajena o escudándose en ella, evidencia la falta de criterios propios, el desconocimiento de las obras y el error de quien desprecia cuanto ignora.

Tiempo es ya, pues, de acudir a los textos y a su lectura remito el juicio de otros investigadores. A este respecto, la Diputación Provincial de A Coruña, ha asumido el compromiso de editar próximamente una amplia selección de obras, incluyendo los manuscritos de algunas piezas inéditas y desconocidas que, más allá de una primera intención divulgativa de la obra del autor, significan una importante contribución al estudio del teatro español de primer tercio de siglo. Mientras tanto, conscientes de que no se ha hecho aún una catalogación exhaustiva del teatro de Linares, y con el fin de facilitar el estudio y la investigación de la crítica interesada, incluimos seguidamente una lista cronológica de sus obras con datos referentes al lugar y fecha de estreno. Muchas de las piezas aquí reseñadas no aparecen recogidas en ninguna parte, ni siquiera en la SGAE, y el equipo de investigación que dirijo continúa haciendo nuevos hallazgos. No obstante, convencido de que la exhumación del teatro linariano habrá de ser una labor compartida por muchos, sirva este trabajo como una primera entrega y una invitación a una reflexión crítica personal que vaya más allá de los consabidos tópicos de las antologías e historias de la literatura.

CATÁLOGO TEATRAL DE MANUEL LINARES ASTRAY

1890

Las Carolinas, juguete en un acto. Madrid.

1891

El camino de la gloria, comedia en tres actos y en prosa. Princesa, el 23-2-1891.

1893

La ciencia de los hombres, comedia dramática en tres actos y en verso. Español, el 22-12-1893.

1903

Aire de fuera, comedia en tres actos.²⁷ Español, el 31-3-1903.

Mar de fondo, comedia en tres actos y en prosa.²⁸ Español.

La flor de la maravilla, juguete lírico con música de José Baldomir.²⁹

Las buenas formas, comedia en dos actos y en prosa. Lara.³⁰

1904

La cizaña, comedia en dos actos. Moderno, el 12-1-1904.³¹

El abolengo, comedia en dos actos. Lara, el 19-2-1904.

²⁷ Esta obra se estrenó con gran éxito de público en Madrid, el 31 de marzo de 1903. Entre aplausos y al grito de "autor, autor", el público reclamaba a Linares, que se encontraba al lado de su padre moribundo. Cuando la Sra. Guerrero y el Sr. Díaz de Mendoza, que representaban los personajes principales, explicaron desde el escenario la razón de la ausencia del autor, el público en masa acudió al piso de la familia Linares Rivas y, desde el balcón, el autor recibió el tributo silencioso de su público, mezcla de pésame y de éxito: "mi primer espanto de la muerte y mi primera visión de la gloria", dice Linares en la dedicatoria de su edición de "El Teatro Moderno". Las tres obras anteriores, muy al gusto de Echegaray, no se parecen en nada al tipo de teatro que inauguraba *Aire de fuera*, y Linares no volvió a mencionarlas nunca. Desde entonces, la crítica ha venido en considerarla su primera obra y todas las historias de la literatura han incidido en el mismo error.

²⁸ "D. Manuel Linares Rivas Astray" en *Revista Gallega*, Año IX, número 430 (Coruña, domingo 14 de junio de 1903), p. 2. En este artículo se nos dice que el autor está dando las últimas correcciones y que la pieza será entregada a la compañía de Guerrero-Mendoza, que la estrenarán en el Español la próxima temporada.

²⁹ "D. Manuel Linares Rivas Astray" en *Revista Gallega*, Año IX, número 430 (Coruña, domingo 14 de junio de 1903). Se anuncia como "obra próxima a ser representada" (página 2), pero no hemos encontrado referencia de su estreno o edición.

³⁰ "D. Manuel Linares Rivas Astray" en *Revista Gallega*, Año IX, número 430 (Coruña, domingo 14 de junio de 1903). Se dice que "también será representada" (página 2), pero no hemos encontrado referencia de su estreno o edición.

³¹ En "La Farsa" y en las *Obras Completas* de Hispania se da como fecha de estreno la noche del 20 de Febrero de 1905. Nuestra referencia está sacada de "ESPECTÁCULOS" en *Gaceta de Madrid*, 12-1-1904.

María Victoria, comedia en tres actos. Español, el 5-4-1904.
Porque sí, juguete cómico en un acto. Español, el 12-4-1904.
La estirpe de Júpiter, comedia en cuatro actos. Novedades de Barcelona, el 11-7-1904.
La divina palabra, drama en tres actos. Teatro de la Comedia, el 7-12-1904.

1905

Sangre roja, zarzuela en un acto, con música de Vives. Apolo, el 22-3-1905.
Lo posible, juguete cómico en un acto. Lara, el 28-3-1905.
El amo, cuadro único. Teatro Principal (Rosalía de Castro, La Coruña), el 22-5-1905. *En cuarto creciente*, juguete cómico en un acto. Lara, 21-11-1905.³²

1906

El ídolo, comedia en tres actos. Español, 23 de enero de 1906.
Bodas de plata, comedia en dos actos. Lara, el 5-2-1906.
La fragua de Vulcano, zarzuela en un acto y tres cuadros, con música de Chapí. Apolo, el 11-12-1906.
Añoranzas, comedia en tres actos. Español, el 14-12-1906.
El sueño de Regina.

1907

El mismo amor, comedia en dos actos. Lara, el 17-1-1907.
El rey consorte. Apolo, el 2-10-1907.
Nido de águilas, comedia en dos actos. Lara, el 11-11-1907.
El arca del Cid.
Cómo se cogen las mujeres.
Rebeca.

1908

Santos e meigas, zarzuela en un acto y tres cuadros, con música de Lleó y Baldomir. Zarzuela, el 11-2-1908. Apolo, el 14-1-1910.
Clavito, paso de comedia en un acto. Salón Nacional, el 29-4-1910.
Huyendo del pecado, humorada cómico-lírica en un acto y tres cuadros, música de Puchades. Noviciado, 10-12-1910.
Cuando ellas quieren..., comedia en un acto. Salón Regio, el 27-6-1908. (También zarzuela, con música de Calleja. Cómico, el 27-10-1908).
La fuente amarga, comedia en tres actos. Urquiza (Montevideo), el 17-7-1908, y Princesa, el 23-1-1910.
La buena moza, comedia en tres actos. Comedia.

³² *En cuarto creciente*, recogido en *Obras Completas. Teatro. Tomo II* junto a *La estirpe de Júpiter* y *Cuando ellas quieren...*, da como fecha de estreno el 24 de noviembre de 1905. La fecha correcta es la que aparece en la edición de *El teatro moderno*, donde está recogido además el sainete en un acto de Linares Rivas que lleva por título *El señor Sócrates*.

1909

- Lo que engaña la verdad*, paso de comedia en un acto. Español, el 3-1-1909.
El caballero lobo, fábula en tres jornadas. Español, el 22-1-1909.
La viuda alegre, comedia lírica en tres actos, con música de Federico Reparaz sobre la opereta de Franz Lehar. Price, el 8-2-1909.
Guerra franca, zarzuela en tres actos, con música de Reparaz sobre la opereta de Seinar. Price, (16 ó 17 de diciembre) 1909.

1910

- La magia de la vida*, comedia lírica en un acto y tres cuadros, con música de Chapí.

1911

- Las buenas intenciones*, comedia en dos actos. Coliseo Imperial.
El buen demonio, comedia en dos actos. Lara, el 20-1-1911.
La raza, comedia en tres actos. Princesa, el 30-4-1911.

1912

- Lady Godiva*, leyenda histórica en cuatro jornadas y en verso. Español, el 15-1-1912.
Doña Desdenes, comedia en tres actos. Princesa, el 30-1-1912.
Flor de los pazos, comedia en dos actos. Lara, el 13-4-1912.
La maja desnuda, monólogo. Apolo, el 1-5-1912.

1913

- El rey de las montañas*, opereta. Price, 4-1-1913.
Camino adelante, comedia en dos actos. Cervantes, el 11-2-1913.
La razón de la sinrazón, quiscosa en un acto. Comedia, 24 de mayo de 1913.
Como buitres, comedia en dos actos. Cervantes, el 11-12-1913.

1914

- La fuerza del mal*, comedia en tres actos. Princesa, el 20-2-1914.
La garra, comedia dramática en dos actos. Princesa, el 21-12-1914.

1915

- La espuma del champagne*, comedia en cuatro actos. Eslava, el 18-3-1915.
El cardenal, comedia en cuatro actos, en colaboración con Federico Reparaz, traducción de la obra del mismo nombre de Luis N. Parker. Infanta Isabel, el 31-9-1915.
Fantasmas, comedia en dos actos. Lara, el 25-11-1915.
Los Olvidados, comedia en dos actos.

1916

- Toninadas*, bufonada heroica en un prólogo y tres jornadas. Español, el 11-2-1916.
El milagro, paso de comedia en un acto. Apolo, el 11-3-1916.

1917³³

El señor Sócrates, sainete en un acto. Apolo, el 20-3-1917.
Como hormigas, comedia en dos actos. Lara, el 7-4-1917.
Las zarzas del camino, comedia en tres actos. Lara, el 28-11-1917.
El conde de Valmoreda, drama en tres actos, inspirado en una obra de Leon Tolstoi. Odeón, el 10-12-1917.

1918

Cada uno a lo suyo, paso de comedia en un acto. Lara, el 17-4-1918.
En cuerpo y alma, comedia en dos actos. Infanta Isabel, el 30-11-1918.

1919

Cobardías, comedia en dos actos. Lara, el 15-1-1919.
La casa de la Troya, arreglo escénico en tres actos de la novela del mismo título, de Pérez Lugín. Comedia, 26-2-1919.
De padre y muy señor mío, pasatiempo lírico en un acto, adaptación de Manuel Linares Rivas y Federico Reparaz de la obra del mismo título de M. Fernández Palomero y Gamba Sanz. Martín, el 28-2-1919.

1920

Una cosita que se les olvidaba, diálogo. Comedia, el 13-3-1920.
Frente a la vida, comedia en tres actos. Nacional (Habana), el 23-3-1920, y Lara, el 11-4-1921.³⁴
Cristobalón, tragedia rústica de ambiente gallego en dos actos. Nacional (Habana), el 26-4-1920, y Lara, el 15-10-1920.

1921

Nuestro enemigo, drama en tres actos. Princesa, el 22-5-1921.
Lo que quiero yo, ensayo lírico en 1 acto con música de Fuentes, E. y Vela, A.S. Reina Victoria, el 17-6-1921.

1922

Almas brujas, tragicomedia en tres actos. Princesa, el 13-3-1922.
Lo pasado, o concluido o guardado, comedia en dos actos. Rey Alfonso, el 21-4-1922.
Como Dios nos hizo, comedia en tres actos. Centro, el 2-12-1922.

1923

La mala ley, comedia en tres actos. Lara, el 21-2-1923.
Currito de la Cruz, adaptación escénica de la novela del mismo título, de Pérez Lugín. Lara, el 19-12-1923.

³³ De este año es también *Mis escenas favoritas*. Madrid: Hesperia, Colección Antologías, 181 p., publicada por el autor, según referencia de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura: 3/171221.

³⁴ Ídem, ref. 1093 (287) se da como fecha para el estreno la del 12-04-21. La obra fue estrenada primero en el Teatro Nacional de La Habana, el 23 de marzo de 1920, y luego en el Teatro Lara, de Madrid, el 11 de abril de 1921, siendo publicada años más tarde en *El teatro moderno*, año IV, número 158 (1-IX-1928). Madrid: Prensa Moderna.

1924

La jaula de la Leona, comedia en tres actos. Princesa, el 28-2-1924.

Querer y no querer, comedia en un acto. Lara, el 29-4-1924.

Cuando empieza la vida, comedia en tres actos. Eslava, el 21-11-1924.

El alma de la aldea, comedia en tres actos. Poliorama (Barcelona), el 29-11-1924, y Lara, el 30-12-1924.

Los Rikaldy, tragicomedia en tres actos, en colaboración con José de Elorza Urquía. Fontalba, el 13-12-1924.

1925

Disraeli, adaptación de la obra del mismo título de Luis N. Parker. Infanta Isabel, el 18-2-1925.

Knock o el triunfo de la medicina, comedia satírica en tres actos, adaptación de una obra de Jules Romain. Cómico, el 27-2-1925.

El marido de la estrella, comedia en tres actos, adaptación de la obra de J. Nozière. Lara, el 29-10-1925.

1926

Primero, vivir..., comedia en tres actos. Princesa, el 16-1-1926.

1927

A martillazos, comedia en tres actos, en colaboración con Emilio Méndez de la Torre. Lara, el 11-2-1927.

Lo mejor de la vida, comedia en tres actos. Infanta, el 27-4-1927.

Mal año de lobos, comedia en tres actos. Lara, el 27-10-1927.

La última novela, comedia en tres actos. Principal (Zaragoza), el 5-11-1927, y Lara, el 18-2-1928.

1928

No hay dificultad, paso de comedia en un acto. Lara, el 31-5-1928.

El rosal de las tres rosas, comedia en tres actos. Reina Victoria, el 5-12-1928.

Boy, glosa teatral de la novela del Padre Coloma, S.J., en tres actos. Infanta Isabel, el 27-12-1928.

1929

Hilos de araña, comedia en tres actos. Lara, el 1-2-1929.

El pájaro sin alas, comedia en tres actos. Reina Victoria, el 21-12-1929.

1930

Sancho Avendaño, drama en tres actos. Español, el 24-1-1930.

1931

¡Déjate querer, hombre!, comedia en tres actos. Infanta Isabel, el 13-2-1931.

Todo Madrid lo sabía, comedia en tres actos. Alcázar, el 27-10-1931.

1932³⁵

La de San Antonio de la Florida, comedia popular.

Campanas de Bastabales, zarzuela con música del maestro Ernesto Rosillo.

1933

Eva Quintanas, comedia en tres actos. Beatriz, el 14-1-1933.

Romance de fieras, comedia en tres actos. Zarzuela, el 8-3-1933.

1934

Por tierra de hidalgos, comedia en tres actos. Beatriz, el 20-1-1934.

1935

Fausto y Margarita. Escrita en el Pazo de la Peregrina, septiembre 1935.

Estreno póstumo en el Lara, 12-2-1943.

El error del capitán Rubín. Escrita en el Pazo de la Peregrina, septiembre 1935.

³⁵ Acevedo, José María. *Ahora*, March 16 (1932). Los titulares dicen: "Linares Rivas habla de las dificultades que encuentra para estrenar y la situación difícil del teatro. El autor de *La garra* se duele de que ahora se le llame cavernícola cuando antes seguramente le hubiesen llamado *jabalí*", p. 15.

RELACIÓN DE OBRAS EN PROSA CONOCIDAS

1901

*Un ilustrísimo señor.*³⁶

1908

Un fiel amador. Madrid: *El cuento semanal*, año II, número 54 (fechado 10-12-1907).

Querer y no querer, cuento dialogado. Madrid: *Los Contemporáneos*, 19- (fechado en La Coruña a 15 de julio de 1908).

1909

Mientras suena la gaita. Madrid: Imprenta Artística Española, Colección Biblioteca de Escritores Gallegos, volumen 5 (encuadernada con *Un fiel amador*, *Querer y no querer* y *Enrique y el alma de Enrique*).

Enrique y el alma de Enrique. Madrid: *Los Contemporáneos*, año I, número 34 (20 de agosto de 1909).

1910

Lo que no vale la pena. Madrid: *El cuento semanal*.

1911

La cobardía de los dioses. Madrid: *Los contemporáneos*, año III, número 111 (10 de febrero de 1911).

La garra del tigre. Madrid: *Los contemporáneos*, año III, número 135 (28 de julio de 1911).

¡Las malditas ideas! Madrid: *El cuento semanal*, año V, número 256.

Las alondras. *El cuento semanal*, año V, número 234.

1915

Mi cacique. Madrid: *La esfera*, año II, número 88 (4 de septiembre de 1915).

1916

Por curiosidad... Madrid: *La esfera*, año III, número 105 (1 de enero de 1916).

El poder de la ilusión. Madrid: *La novela corta*, año I, número 7 (19 de febrero de 1916).

El sembrador. Madrid: *La novela corta*, año I, número 21 (27 de mayo de 1916).

El crucero. Madrid: *La esfera*, año III, 1916.

³⁶ La publicación carece de información acerca del lugar, año e imprenta donde fue editada. Los datos para poder fecharla en 1901 están sacados del Catálogo de Fondos Xerais de la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela.

1917

De mujer a mujer. Madrid: *La novela corta*, año II, número 75 (9 de junio de 1917). (Fecha en Madrid, en junio de 1916.)

Como se adoran los novios. Madrid: *La esfera*, año IV, número 166 (3 de marzo de 1917).

1918

Cuentos de amor y de amores. Madrid: Viuda de Pueyo.

La señora de Varamil. Madrid: *La novela corta*, año III, número 128 (15 de junio de 1918). (Fecha en Madrid, a 1-5-1918.)

El escalafón. Madrid: *La esfera*, año V, número 251 (19 de octubre de 1918).

1919

Los aventureros. Burgos.

Mis mejores cuentos. Madrid: Prensa popular.

Lo fácil que es ser feliz. Madrid: *La novela corta*, año IV, número 182 (28 de junio de 1919). (Fecha en Madrid, a 17-5-1919.)

1921

El hombre que lo sabía todo. Madrid: *La novela semanal*, año I, número 19 (29 de octubre de 1921).

1923

Entre fieras. Madrid: *Los Contemporáneos*, número 771 (Madrid, 29-4-1923).

Las partijas. Centro Gallego, volumen 6, número 80 (1923), pág. 19-21.

1925

Lo difícil que es ir al cielo. Madrid: Biblioteca Patria, tomo 106.

1926

El buen caballero Pedrín Pai de los Pedreles. Barcelona: Ribas y Ferrer.

Expresión. Madrid: *Los Contemporáneos*, núm. 106 (6-1-1926).

El hombre que vio en una sola jornada a la fortuna, al amor y a la muerte. Barcelona: *Lecturas*, Año VI, número 66 (noviembre 1926), pp. 1098-1104.

1927

Lo que tiene papá. Barcelona: *Lecturas*, Año VII, número 68 (enero 1927), pp. 15-17.

1928

Lampazo. Madrid: *Los novelistas*, año I, número 12.

La mocita pinturera. Madrid: *Los Novelistas*, Año I, número 3 (29-III-1928).

1931

La inundación. Barcelona: *Lecturas*, Año XI, número 118 (marzo 1931), pp. 177-179.

Lo que dicen los muertos. Barcelona: *Lecturas*, Año XI, número 126 (noviembre 1931).

DATOS DE “LA FARSA”
PUBLICACIÓN DE OBRAS CON MÁS ÉXITO
ESTRENADAS ENTRE 1900-1936

(Manuel Esgueva Martínez. La colección teatral “La Farsa”. Madrid: CSIC, 1971)

<i>Autores</i>	<i>Obras publicadas</i>	<i>Autores</i>	<i>Obras publicadas</i>
R. Alberti	0	López Alarcón	1
Álvarez Quintero	4	López de Haro	0
V. Andrés Álvarez	0	J. I. Luca de Tena	1
Arniches	16	Machado	6
M. Aub	0	Marquina	1
M. Azaña	1	Martínez Kleiser	0
Azorín	1	Martínez Sierra	0
Benavente	20	H. Maura	11
J. Calvo Sotelo	1	P. Millán-Astray	6
Casona	2	Muñoz Seca	45
C. de Castro	1	F. Oliver	6
J. Dicenta	1	E. L. del Palacio	0
M. Echegaray	0	J. M. Pemán	0
Fernández-Ardavín	16	B. Pérez Galdós	0
A. García Gutiérrez	1	Rincón Lázaro	0
García Lorca	1	Rey Soto	0
Gómez de la Serna	0	J. M. Sagarra	0
J. Grau	1	I. Sánchez Mejías	0
M. Hernández	0	C. de la Torre	0
E. Jardiel Poncela	5	Unanumo	0
A. Lázaro	4	Valle-Inclán	4
Linares Rivas	18	Villaespesa	2

**DATOS DE “EL TEATRO MODERNO”.
PUBLICACIÓN DE OBRAS CON MÁS ÉXITO
ESTRENADAS ENTRE 1854-1932**

(Ramón Esquer Torres. *La colección dramática “El Teatro Moderno”*. Madrid: CSIC, 1969)

<i>Autores</i>	<i>Obras publicadas</i>	<i>Autores</i>	<i>Obras publicadas</i>
R. Alberti	0	López Alarcón	1
Álvarez Quintero	13	López de Haro	1
V. Andrés Álvarez	0	J. I. Luca de Tena	6
Arniches	10	Machado	1
M. Aub	0	Marquina	7
M. Azaña	0	Martínez Olmedilla	2
Azorín	6	Martínez Sierra	10
Benavente	28	H. Maura	0
J. Calvo Sotelo	0	P. Millán-Astray	3
Casona	0	Muñoz Seca	19
C. de Castro	0	F. Oliver	7
J. Dicenta	8	E. L. del Palacio	0
M. Echegaray	0	J. M. Pemán	0
Fernández-Ardavín	8	B. Pérez Galdós	1
A. García Gutiérrez	0	Rincón Lázaro	0
García Lorca	4	Rey Soto	0
Gómez de la Serna	1	J. M. Sagarra	0
J. Grau	2	I. Sánchez Mejías	1
M. Hernández	0	C. de la Torre	0
E. Jardiel Poncela	0	Unanumo	1
A. Lázaro	0	Valle-Inclán	0
Linares Rivas	29	Villaespesa	5